VERANO | 12

El siglo en la mirada de sus principales protagonistas



Godard responde perfectamente a la definición de inteligencia "de primer orden" planteada por Scott Fitzgerald, es decir, posee esa rara capacidad de tener dos ideas opuestas presentes al mismo tiempo en su espíritu, sin, a pesar de ello, dejar de funcionar. Posee un don, no sólo raro entre los directores de cine, sino entre los hombres, que podríamos calificar de "pensamiento peligroso", es decir, el que efectúa alguien sin importarle las consecuencias, el puerto en que terminará anclando su vida si sigue adelante con el razonamiento. Fue el pensamiento lo que llevó a abandonar el cine comercial en el '68 para fundar el grupo Dziga Vertov y dedicarse a la militancia política, y fue el pensamiento el que lo llevó a poner en práctica el video, cuando éste parecía destinado a conformarse con el utilitarismo hogareño.

No resulta exagerado afirmar que la obra de Godard divide en dos épocas la historia del cine sonoro. Desde su primer largometraje, *Sin aliento*, de 1954, se dedicó a destruir sistemáticamente las convenciones fílmicas, ensayando nuevas formas de narración y análisis (que muchos años después terminaron asimiladas, por ejemplo, por la publicidad, que hoy es más godardiana que el mismo Godard). Su cine rompió con la perspectiva de la continuidad, renunció a la construcción de caracteres dramáticos, modificó una actitud general frente a la dirección de actores, hizo desaparecer los confines entre un género y otro. Si bien sus films son decididamente visuales, también son decididamente literarios. Parafraseando a Clausewitz, el cine de Godard es la continuación de la literatura por otros medios.

Godard

Por un cine m

LUEGO DE LOS ACONTECIMIENTOS DE MAYO DEL '68, JEAN-LUC GODARD, UNO DE LOS MÁS RELEVANTES CINEASTAS DE LA NOUVELLE VAGUE, DECIDIÓ ABANDONAR EL CINE COMERCIAL. FUNDÓ ENTONCES UN GRUPO Y SE DEDICÓ A HACER CINE NETAMENTE POLÍTICO, SIN PERDER POR ESO SUS PRETENSIONES EXPERIMENTALISTAS.

Marcel Martin: ¿Cuándo y cómo se formó el grupo Dziga Vertov?

Jean-Luc Godard: Después de mayo conocí a un joven, militante de las J.C.M.L., Jean Pierre Gorin: era el encuentro de dos personas, una que llegaba del cine normal, la otra un militante que había decidido que hacer cine era una de sus tareas políticas, a la vez para teorizar Mayo y volver a pasar a la práctica, mientras que yo quería ligarme a alguien que no procediera del cine. En resumen, uno que deseaba hacer cine y otro que quería dejarlo, era intentar construir una nueva unidad hecha de dos contrarios, según el concepto marxista, y de esta forma intentar constituir una nueva célula que no hiciera cine político, sino que intentara hacer políticamente cine político, lo que es bastante distinto de lo que hacían los restantes cineastas militantes. Después del estallido consecutivo a Mayo, seguimos los Estados Generales del Cine y después arrancamos. Tomamos el nombre de Dziga Vertov, no para aplicar su programa sino como portaestandarte en relación a Eisenstein, que, en el análisis, es ya un cineasta revisionista, mientras que Vertov, en los primeros tiempos del cine bolchevique, tenía teorías muy distintas, que consistían simplemente en abrir los ojos y mostrar el mundo en nombre de la dictadura del proletariado. En esta época, el término kino-pravda no tenía nada que ver con el reportaje o la cámara "cándida", con lo que Dziga Vertov es hoy abusivamente asimilado bajo el concepto de "cine verdad": esta expresión quería decir cine político. Para nosotros, lo más importante era ocuparnos de las tareas de producción antes que las de difusión. Cuando todo el cine militante se definió por una tentativa de difundir el cine de una forma distinta, nosotros creíamos, por el contrario, que esto no era factible y siempre había desembocado en el fracaso. Pensamos que es la producción la que debe mandar sobre la difusión y el consumo, que es la revolución la que debe mandar sobre la economía, y que, así pues, en lo que concierne al cine, solamente cuando sepamos cómo producir films en las condiciones específicas de un país capitalista, bajo el mando del imperialismo, sabremos inmediatamente cómo difundirlos. Al mismo tiempo, la unidad producción-difusión es la lucha de dos contrarios y esta unidad no puede conjugarse, pero antes de considerar la difusión como la contradicción principal, lo que hacían los cineastas militantes –y ahí es donde tropiezan con regularidad–, hemos considerado que la contradicción principal residía en la producción: producir una película en forma justa, políticamente, debe darnos de forma inmediata la forma justa de distribuirla, políticamente. Pero todavía no hemos llegado a eso. Toda nuestra evolución se ha desarrollado durante dos años. Tenemos en estos momentos graves contradicciones a propósito del film sobre Palestina: sobre este problema muy real, hemos sentido la necesidad de no teorizar más en grupo y de trabajar ligados a las masas. Pero cuando se ha trabajado dentro de la industria –incluso aprovechándonos de mi nombre–, jugando con la contradicción, uno se hace casi devorar por esta misma contradicción. Por ejemplo, para pagar las imágenes palestinas, debemos hacer un film publicitario, y producido por lo tanto según la lógica publicitaria burguesa. Si hacemos esto por la mañana, es difícil por la tarde producir según una ideología que quisiéramos más proletaria, no es posible parar a mediodía, dejar la chaqueta de burgués y ponerse una chaqueta proletaria, no todo es tan sencillo. Entonces, producir hoy un film en los países capitalistas es una contradicción tal que se resuelve muy mal. Así, hemos descubierto que algunos militantes podían militar de una forma correcta pero que, apenas tomaban una cámara, no se daban cuenta de que su fusil ideológico, que es el cine, no era ni siquiera una carabina, apenas una horca; que el cine está, en el mejor de los casos, haciendo su revolución burguesa y que el cine comercial está todavía en el estadio del feudalismo. Lo que me ha hecho reflexionar profundamente es que, por una parte, en China, pararon el cine al mismo tiempo que cerraban las universidades, y por otra, que en Mayo la asamblea de cineastas se ha autodenominado Estados Generales del Cine: en este momento, el cine así ha comenzado a entrever una posibilidad de revolución burguesa, es decir que está doscientos años retrasado con respecto a los acontecimientos, y ésta es la ley actualmente de casi todo el cine mundial. Además, en Mayo la única actividad que no paró fue la proyección de películas; la producción fue bloqueada. Cannes fue interrumpido pero continuó la proyección: Truffaut no veía del todo la contradicción que existía entre boicotear Cannes y continuar proyectando el film que había producido o comprado. Hay que reflexionar sobre todos estos problemas, sabiendo que estamos en Francia y que los problemas no son los mismos en Novosibirsn o Buenos Aires. Este es el verdadero problema de los cineastas militantes, decimos que el cine es una tarea secundaria en la revolución, pero que esta tarea secundaria es actualmente importante y por tanto es justo hacer de ella nuestra principal actividad.

M.M.: Después de Mayo del '68, ¿considera sus películas como trabajos de investigación no destinados al "consumo"?

J-L.G.: Sabíamos, en cualquier caso, que las primeras prácticamente no serían vistas. Por el hecho de que, en todo caso, yo mismo había sido rechazado por el cine normal, en el que ni siquiera llegaba a dirigir mi propia rebelión, y donde me consideraban un "blouson noir" o un anarquista, aunque me ganara fácilmente la vida; en el momento de Mayo comprendí mejor adónde me conducía mi rebelión espontánea, que poco a poco me había puesto fuera del sistema. Era una rebelión individual y entonces comprendí, con mucho retraso, que debía ligarme más a los grandes movimientos sociales. El cine es un mundo completamente cerrado que nos desconecta de la realidad de una manera increíble. Sabíamos, reflexionando sobre los medios de producción, que nos veríamos obligados a no poder difundir nuestras películas, que solamente las verían dos o tres amigos, que era una situación insostenible; que había que soportar durante uno o dos años, el menor tiempo posible, pero que era inevitable. Entonces intentamos aprovecharnos de otra contradicción: de mi nombre, del hecho de que, habiendo sido rechazado por el cine normal, algunas televisiones me abrirían los brazos: pero esto tampoco ha durado mucho, ya que hemos hecho un film para la BBC que lo rehusó habiéndolo encargado. Después, otro para la RAI, que igualmente lo ha rechazado. En este momento la TV alemana me ha propuesto un contrato para dos o tres films, pero se debe a que la situación en Alemania, las contradicciones del liberalismo, permiten ir mucho más lejos que en Francia, Inglaterra o Italia, y ello incluso porque los temas no afectan a Alemania. Incluso el film sobre Checoslovaquia, que no es demasiado bueno (pero ésta es otra cuestión) fue retirado de la programación porque era demasiado político en el momento de las elecciones alemanas: inclusive una TV ultraliberal se ha echado atrás.

> "El cine es un mundo completamente cerrado que nos desconecta de la realidad de una manera increíble."

M.M.: ¿No cree en la difusión paralela? Sin embargo, es importante.

J-L.G.: No, no mucho, porque pensamos que las películas mal producidas, y es éste el caso de las que se distribuyen de esta manera, no interesan más que a los convencidos. La difusión debe estar ligada a un trabajo político: creo en una difusión de masas, cuando existe un partido de masas. Este es el caso de China, pero solamente ahora empiezan los chinos a plantearse los problemas del cine; por otra parte, no tenían ninguna razón para planteárselos antes. El cine es un instrumento de partido y nos encontramos en países en los que el partido revolucionario está lejos de existir y en los que el trabajo revolucionario consiste en construirlos, un trabajo que puede exigir mucho tiempo. De esta forma, la difusión de millares de copias de un film militante no hará avanzar un solo segundo la revolución. Los únicos films que los proletarios aceptan realmente hoy son *El acorazado Potemkin* y *La sal de la tierra:* son los únicos que realmente les llegan, el film de un burgués arrastrado por la revolución y el de un liberal norteamericano. Estos films eran llevados por un movimiento de masas, y el proletario se reconoce en ellos; pero al mismo tiempo, lo que se les da es una carabina vieja, porque si ve la huelga en *La sal de la tierra* en el momento que se va a hacer una en Berlit, le aumenta la moral, pero no le da ninguna indicación sobre las fuerzas políticas en juego allí donde se encuentra luchando.

M.M.: ¿Cree que el elemento "espectáculo" pueda hacer acceder el film político a un público más amplio?

J-L.G.: Para que realmente fuera efectivo, tendría que ser un espectáculo que no apagara la dialéctica. Lo vemos en el caso de Brecht: por las condiciones en las que vivía jamás ha sido bien montado; solamente en China hubiera podido a la vez perfeccionarse y tener una influencia, puesto que su teatro era dialéctico. Pero la dialéctica ha sido siempre ahogada bajo el espectáculo por aquellos que lo han montado. Y de esta forma, el público no puede reflexionar. Brecht escribía para los proletarios, y ellos pueden comprenderlo si está bien montado, es decir si estuviera montado por proletarios. Pero los que los montan son los burgueses, y los burgueses ven un espectáculo que les incomoda. Estas son las contradicciones en las que estamos y creemos que vale la pena pasar algunos años intentando sobrepasarlas, si económicamente podemos aguantar, lo que cada vez es más difícil. A la vez pensamos que debemos teorizar y hacer que esa teoría esté más conectada con lo real, a fin de empezar un poco la difusión y de esta forma recoger ideas de las masas para devolvérselas a través de las películas; éste es el caso del film *Palestina,* que propone un problema cuyos elementos podemos encontrar aquí, entre los trabajadores inmigrados y que puede aportarles algo que les ayude en su propia lucha. No estamos pues, en principio, contra el espectáculo, pensamos que hay que estarlo durante un momento, lamentándolo mucho.

M.M.: ¿En qué están trabajando ahora?

J-L.G.: La película sobre Palestina está en montaje. Hemos debido abandonarla durante algún tiempo para hacer para la TV alemana un film titulado *Vladimir y Rosa,* que es un trabajo económico que hemos aceptado como tal decidiendo que nos plantearía menos problemas. Nos ha mostrado la dificultad de hacer un film de ficción con actores pero que al mismo tiempo sea un film materialista. Es una cuestión que los chinos empiezan a plantearse: la ventaja que nos llevan radica en que nosotros no hemos tenido la revolución, ni la revolución cultural. Conviene trabajar en esta dirección, siguiendo nuevas formas que no estén demasiado teorizadas.

M.M.: ¿Cómo conciben ustedes el trabajo en grupo?

J-L.G.: No lo concebimos: no consegui-

Por un cine militante

LUEGO DE LOS ACONTECIMIENTOS DE MAYO DEL '68, JEAN-LUC GODARD, UNO DE LOS MÁS RELEVANTES CINEASTAS DE LA NOUVELLE VAGUE, DECIDIÓ ABANDONAR EL CINE COMERCIAL. FUNDÓ ENTONCES UN GRUPO Y SE DEDICÓ A HACER CINE NETAMENTE POLÍTICO, SIN PERDER POR ESO SUS PRETENSIONES EXPERIMENTALISTAS.

> "El cine es un mundo completamente cerrado que nos desconecta de la realidad de una manera increíble."

Marcel Martin: ¿Cuándo y cómo se formó el grupo Dziga Vertov?

Jean-Luc Godard: Después de mayo conocí a un joven, militante de las J.C.M.L., Jean Pierre Gorin: era el encuentro de dos personas, una que llegaba del cine normal, la otra un militante que había decidido que hacer cine era una de sus tareas políticas, a la vez para teorizar Mayo y volver a pasar a la práctica, mientras que yo quería ligarme a alguien que no procediera del cine. En resumen, uno que deseaba hacer cine y otro que quería dejarlo, era intentar construir una nueva unidad hecha de dos contrarios, según el concepto marxista, y de esta forma intentar constituir una nueva célula que no hiciera cine político, sino que intentara hacer políticamente cine político, lo que es bastante distinto de lo que hacían los restantes cineastas militantes. Después del estallido consecutivo a Mayo, seguimos los Estados Generales del Cine y después arrancamos. Tomamos el nombre de Dziga Vertov, no para aplicar su programa sino como portaestandarte en relación a Eisenstein, que, en el análisis, es ya un cineasta revisionista, mientras que Vertov, en los primeros tiempos del cine bolchevique, tenía teorías muy distintas, que consistían simplemente en abrir los ojos y mostrar el mundo en nombre de la dictadura del proletariado. En esta época, el término kino-pravda no tenía nada que ver con el reportaje o la cámara "cándida", con lo que Dziga Vertov es hoy abusivamente asimilado bajo el concepto de "cine verdad": esta expresión quería decir cine político. Para nosotros, lo más importante era ocuparnos de las tareas de producción antes que las de difusión. Cuando todo el cine militante se definió por una tentativa de difundir el cine de una forma distinta, nosotros creíamos, por el contrario, que esto no era factible y siempre había desembocado en el fracaso. Pensamos que es la producción la que debe mandar sobre la difusión y el consumo, que es la revolución la que debe mandar sobre la economía, y que, así pues, en lo que concierne al cine, solamente cuando sepamos cómo producir films en las condiciones específicas de un país capitalista, bajo el mando del imperialismo, sabremos inmediatamente cómo difundirlos. Al mismo tiempo, la unidad producción-difusión es la lucha de dos contrarios y esta unidad no puede conjugarse, pero antes de considerar la difusión como la contradicción principal, lo que hacían los cineastas militantes –y ahí es donde tropiezan con regularidad–, hemos considerado que la contradicción principal residía en la producción: producir una película en forma justa, políticamente, debe darnos de forma inmediata la forma justa de distribuirla, políticamente. Pero todavía no hemos llegado a eso. Toda nuestra evolución se ha desarrollado durante dos años. Tenemos en estos momentos graves contradicciones a propósito del film sobre Palestina: sobre este problema muy real, hemos sentido la necesidad de no teorizar más en grupo y de trabajar ligados a las masas. Pero cuando se ha trabajado dentro de la industria –incluso aprovechándonos de mi nombre–, jugando con la contradicción, uno se hace casi devorar por esta misma contradicción. Por ejemplo, para pagar las imágenes palestinas, debemos hacer un film publicitario, y producido por lo tanto según la lógica publicitaria burguesa. Si hacemos esto por la mañana, es difícil por la tarde producir según una ideología que quisiéramos más proletaria, no es posible parar a mediodía, dejar la chaqueta de burgués y ponerse una chaqueta proletaria, no todo es tan sencillo. Entonces, producir hoy un film en los países capitalistas es una contradicción tal que se resuelve muy mal. Así, hemos descubierto que algunos militantes podían militar de una forma correcta pero que, apenas tomaban una cámara, no se daban cuenta de que su fusil ideológico, que es el cine, no era ni siquiera una carabina, apenas una horca; que el cine está, en el mejor de los casos, haciendo su revolución burguesa y que el cine comercial está todavía en el estadio del feudalismo. Lo que me ha hecho reflexionar profundamente es que, por una parte, en China, pararon el cine al mismo tiempo que cerraban las universidades, y por otra, que en Mayo la asamblea de cineastas se ha autodenominado Estados Generales del Cine: en este momento, el cine así ha comenzado a entrever una posibilidad de revolución burguesa, es decir que está doscientos años retrasado con respecto a los acontecimientos, y ésta es la ley actualmente de casi todo el cine mundial. Además, en Mayo la única actividad que no paró fue la proyección de películas; la producción fue bloqueada. Cannes fue interrumpido pero continuó la proyección: Truffaut no veía del todo la contradicción que existía entre boicotear Cannes y continuar proyectando el film que había producido o comprado. Hay que reflexionar sobre todos estos problemas, sabiendo que estamos en Francia y que los problemas no son los mismos en Novosibirsn o Buenos Aires. Este es el verdadero problema de los cineastas militantes, decimos que el cine es una tarea secundaria en la revolución, pero que esta tarea secundaria es actualmente importante y por tanto es justo hacer de ella nuestra principal actividad.

M.M.: Después de Mayo del '68, ¿considera sus películas como trabajos de investigación no destinados al "consumo"?

J-L.G.: Sabíamos, en cualquier caso, que las primeras prácticamente no serían vistas. Por el hecho de que, en todo caso, yo mismo había sido rechazado por el cine normal, en el que ni siquiera llegaba a dirigir mi propia rebelión, y donde me consideraban un "blouson noir" o un anarquista, aunque me ganara fácilmente la vida; en el momento de Mayo comprendí mejor adónde me conducía mi rebelión espontánea, que poco a poco me había puesto fuera del sistema. Era una rebelión individual y entonces comprendí, con mucho retraso, que debía ligarme más a los grandes movimientos sociales. El cine es un mundo completamente cerrado que nos desconecta de la realidad de una manera increíble. Sabíamos, reflexionando sobre los medios de producción, que nos veríamos obligados a no poder difundir nuestras películas, que solamente las verían dos o tres amigos, que era una situación insostenible; que había que soportar durante uno o dos años, el menor tiempo posible, pero que era inevitable. Entonces intentamos aprovecharnos de otra contradicción: de mi nombre, del hecho de que, habiendo sido rechazado por el cine normal, algunas televisiones me abrirían los brazos: pero esto tampoco ha durado mucho, ya que hemos hecho un film para la BBC que lo rehusó habiéndolo encargado. Después, otro para la RAI, que igualmente lo ha rechazado. En este momento la TV alemana me ha propuesto un contrato para dos o tres films, pero se debe a que la situación en Alemania, las contradicciones del liberalismo, permiten ir mucho más lejos que en Francia, Inglaterra o Italia, y ello incluso porque los temas no afectan a Alemania. Incluso el film sobre Checoslovaquia, que no es demasiado bueno (pero ésta es otra cuestión) fue retirado de la programación porque era demasiado político en el momento de las elecciones alemanas: inclusive una TV ultraliberal se ha echado atrás.

M.M.: ¿No cree en la difusión paralela? Sin embargo, es importante.

J-L.G.: No, no mucho, porque pensamos que las películas mal producidas, y es éste el caso de las que se distribuyen de esta manera, no interesan más que a los convencidos. La difusión debe estar ligada a un trabajo político: creo en una difusión de masas, cuando existe un partido de masas. Este es el caso de China, pero solamente ahora empiezan los chinos a plantearse los problemas del cine; por otra parte, no tenían ninguna razón para planteárselos antes. El cine es un instrumento de partido y nos encontramos en países en los que el partido revolucionario está lejos de existir y en los que el trabajo revolucionario consiste en construirlos, un trabajo que puede exigir mucho tiempo. De esta forma, la difusión de millares de copias de un film militante no hará avanzar un solo segundo la revolución. Los únicos films que los proletarios aceptan realmente hoy son *El acorazado Potemkin* y *La sal de la tierra:* son los únicos que realmente les llegan, el film de un burgués arrastrado por la revolución y el de un liberal norteamericano. Estos films eran llevados por un movimiento de masas, y el proletario se reconoce en ellos; pero al mismo tiempo, lo que se les da es una carabina vieja, porque si ve la huelga en *La sal de la tierra* en el momento que se va a hacer una en Berlit, le aumenta la moral, pero no le da ninguna indicación sobre las fuerzas políticas en juego allí donde se encuentra luchando.

M.M.: ¿Cree que el elemento "espectáculo" pueda hacer acceder el film político a un público más amplio?

J-L.G.: Para que realmente fuera efectivo, tendría que ser un espectáculo que no apagara la dialéctica. Lo vemos en el caso de Brecht: por las condiciones en las que vivía jamás ha sido bien montado; solamente en China hubiera podido a la vez perfeccionarse y tener una influencia, puesto que su teatro era dialéctico. Pero la dialéctica ha sido siempre ahogada bajo el espectáculo por aquellos que lo han montado. Y de esta forma, el público no puede reflexionar. Brecht escribía para los proletarios, y ellos pueden comprenderlo si está bien montado, es decir si estuviera montado por proletarios. Pero los que los montan son los burgueses, y los burgueses ven un espectáculo que les incomoda. Estas son las contradicciones en las que estamos y creemos que vale la pena pasar algunos años intentando sobrepasarlas, si económicamente podemos aguantar, lo que cada vez es más difícil. A la vez pensamos que debemos teorizar y hacer que esa teoría esté más conectada con lo real, a fin de empezar un poco la difusión y de esta forma recoger ideas de las masas para devolvérselas a través de las películas; éste es el caso del film *Palestina,* que propone un problema cuyos elementos podemos encontrar aquí, entre los trabajadores inmigrados y que puede aportarles algo que les ayude en su propia lucha. No estamos pues, en principio, contra el espectáculo, pensamos que hay que estarlo durante un momento, lamentándolo mucho.

M.M.: ¿En qué están trabajando ahora?

J-L.G.: La película sobre Palestina está en montaje. Hemos debido abandonarla durante algún tiempo para hacer para la TV alemana un film titulado *Vladimir y Rosa,* que es un trabajo económico que hemos aceptado como tal decidiendo que nos plantearía menos problemas. Nos ha mostrado la dificultad de hacer un film de ficción con actores pero que al mismo tiempo sea un film materialista. Es una cuestión que los chinos empiezan a plantearse: la ventaja que nos llevan radica en que nosotros no hemos tenido la revolución, ni la revolución cultural. Conviene trabajar en esta dirección, siguiendo nuevas formas que no estén demasiado teorizadas.

M.M.: ¿Cómo conciben ustedes el trabajo en grupo?



J-L.G.: No lo concebimos: no conseguimos realizarlo. Es muy difícil trabajar políticamente de a dos en una película. Llega forzosamente un momento en que el trabajo colectivo debe ser tomado a cargo por uno solo, más calificado que el otro para ejecutarlo. No hay que dejarse arrastrar por la utopía del igualitarismo absoluto, en particular en el terreno económico, en el que la igualdad de salarios no resuelve los problemas, puesto que no todos viven en las mismas condiciones: así pues, hay que discutir las condiciones de vida de cada uno y actuar políticamente a todos los niveles.

M.M.: ¿Qué piensa del elemento didáctico en los films políticos?

J-L.G.: Hay dos clases de films militantes: lo que nosotros denominamos "Pizarrón" y los films "Internacional". Este último equivale a cantar "La Internacional" en una manifestación, y el primero demuestra y permite a alguien aplicar en la realidad lo que acaba de ver, o irá a reescribirlo en otro pizarrón para que otros puedan también aplicarlo. Son los dos aspectos contrarios de una misma unidad, que es muy difícil de conseguir: que *El acorazado Potemkin* sea simultáneamente una lección de acción revolucionaria y un canto que eleve la moral. De hecho ambos nos arrastran constantemente. Las películas políticas de gran espectáculo, como *Z,* no pueden ser rechazadas desde el vamos: hay que ver qué momento de la contradicción representan en la situación actual. Una película como *Z,* que en Francia hace retroceder la conciencia revolucionaria por el falso barniz o la buena conciencia que da a las personas poco politizadas, puede en otro momento o en otro país ser un elemento de movilización. Pero en este caso no pienso especialmente en *Z* sino en algunas películas brasileñas, cubanas, o en la boliviana *Yawar Mallku.*

M.M.: ¿Hay, entre sus últimas películas, alguna que se aproxime a lo que quieren hacer?

J-L.G.: No sabemos todavía muy bien lo que queremos hacer, ni siquiera sabemos si lo haremos, si continuaremos. Pienso que hay que aprovechar las contradicciones para deslizarse dentro y hacerlas estallar: pero el terreno está bien guardado. Esto será posible dentro de algunos años, con el desarrollo de los videocasete, que darán a los militantes un instrumento audiovisual que permite un trabajo político más eficaz. No necesitaremos del cine normal, pero pienso que este sector estará también muy vigilado por la burguesía. ¿Podrán los particulares tener derecho a tener en casa unidades de producción? Habrá entonces que utilizar las contradicciones debidas a la rivalidad de las firmas capitalistas entre sí para obtener de Sony lo que Gaumont, por ejemplo, pueda rehusarnos.

M.M.: En tanto cineasta militante, ¿no debería buscar la eficacia inmediata y sacrificar las búsquedas de formas nuevas?

J-L.G.: ¡Pero no buscamos formas nuevas, buscamos nuevas relaciones! Primero hay que destruir las relaciones antiguas, aunque sea solamente en el plano formal, y después darse cuenta de que si las hemos destruido allí, es que estas formas venían de ciertas condiciones sociales de existencia y de trabajo en común, que implican las luchas de contrarios, y por lo tanto un trabajo político. Esto se enlaza con las dificultades de los grupos revolucionarios en Francia, que no consiguen hacer la unidad, incluso en cosas sencillas. Pero todo esto no es tan sencillo.

M.M.: ¿Rechaza la idea de volver a hacer un film que pudiera insertarse en el mercado comercial?

J-L.G.: ¡Claro que no! Pero no me lo ofrecen y no tengo los medios necesarios para ello. Incluso antes, después del éxito de *Sin aliento,* jamás tuve proposión alguna: tuve que convencer a los productores, muy pocos, que acababan por ser amigos y que después de Mayo han dejado de serlo. Pero es imposible hacer un film político dentro del sistema: apenas el presupuesto pasa los 50 millones, no te aceptan el guión. Te dan 50 millones si hacés *Easy Rider* o *More...*

M.M.: *Camaradas,* ¿no es una excepción simpática?

J-L.G.: Creo que Karmitz no puede hacer dos veces seguidas lo mismo y que su película pertenece al género, no de *Z,* sino de *Yawar Mallku:* pienso que aquí es ineficaz. No ayuda a nadie a combatir, constata. Es la *Belle Equipe* que, en la época del Frente Popular, quizá tenía un sentido que hoy no puede tener porque ya no estamos en el '36. No es la sinceridad de Karmitz lo que se pone en duda, sino la eficacia de su película. *La sal de la tierra* es mejor para los proletarios.

M.M.: Existe la impresión desde hace dos años, que parece experimentar, quizá momentáneamente, cierta imposibilidad de expresarse...

J-L.G.: No, me expreso mucho mejor y mucho más, pero de otra forma; dialécticamente. Es verdad que hoy es difícil expresarse en Francia, que un palestino o un negro oprimido en EE.UU. sabe expresarse mejor que yo. Yo me expreso mal, pero no he perdido la voluntad de expresarme, de transformar mi manera de expresarme para hacerlo cada vez mejor.

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE LA REVISTA *NUESTRO CINE,* Nº 105, ENERO DE 1971. ENTREVISTA REALIZADA POR MARCEL MARTIN.

ilitante



mos realizarlo. Es muy difícil trabajar políticamente de a dos en una película. Llega forzosamente un momento en que el trabajo colectivo debe ser tomado a cargo por uno solo, más calificado que el otro para ejecutarlo. No hay que dejarse arrastrar por la utopía del igualitarismo absoluto, en particular en el terreno económico, en el que la igualdad de salarios no resuelve los problemas, puesto que no todos viven en las mismas condiciones: así pues, hay que discutir las condiciones de vida de cada uno y actuar políticamente a todos los niveles.

M.M.: ¿Qué piensa del elemento didáctico en los films políticos?

J-L.G.: Hay dos clases de films militantes: lo que nosotros denominamos "Pizarrón" y los films "Internacional". Este último equivale a cantar "La Internacional" en una manifestación, y el primero demuestra y permite a alguien aplicar en la realidad lo que acaba de ver, o irá a reescribirlo en otro pizarrón para que otros puedan también aplicarlo. Son los dos aspectos contrarios de una misma unidad, que es muy difícil de conseguir: que *El acorazado Potemkin* sea simultáneamente una lección de acción revolucionaria y un canto que eleve la moral. De hecho ambos nos arrastran constantemente. Las películas políticas de gran espectáculo, como *Z*, no pueden ser rechazadas desde el vamos: hay que ver qué momento de la contradicción representan en la situación actual. Una película como *Z*, que en Francia hace retroceder la conciencia revolucionaria por el falso barniz o la buena conciencia que da a las personas poco politizadas, puede en otro momento o en otro país ser un elemento de movilización. Pero en este caso no pienso especialmente en *Z* sino en algunas películas brasileñas, cubanas, o en la boliviana *Yawar Mallku.*

M.M.: ¿Hay, entre sus últimas películas, alguna que se aproxime a lo que quieren hacer?

J-L.G.: No sabemos todavía muy bien lo que queremos hacer, ni siquiera sabemos si lo haremos, si continuaremos. Pienso que hay que aprovechar las contradicciones para deslizarse dentro y hacerlas estallar: pero el terreno está bien guardado. Esto será posible dentro de algunos años, con el desarrollo de los videocasete, que darán a los militantes un instrumento audiovisual que permite un trabajo político más eficaz. No necesitaremos del cine normal, pero pienso que este sector estará también muy vigilado por la burguesía. ¿Podrán los particulares tener derecho a tener en casa unidades de producción? Habrá entonces que utilizar las contradicciones debidas a la rivalidad de las firmas capitalistas entre sí para obtener de Sony lo que Gaumont, por ejemplo, pueda rehusarnos.

M.M.: En tanto cineasta militante, ¿no debería buscar la eficacia inmediata y sacrificar las búsquedas de formas nuevas?

J-L.G.: ¡Pero no buscamos formas nuevas, buscamos nuevas relaciones! Primero hay que destruir las relaciones antiguas, aunque sea solamente en el plano formal, y después darse cuenta de que si las hemos destruido allí, es que estas formas venían de ciertas condiciones sociales de existencia y de trabajo en común, que implican las luchas de contrarios, y por lo tanto un trabajo político. Esto se enlaza con las dificultades de los grupos revolucionarios en Francia, que no consiguen hacer la unidad, incluso en cosas sencillas. Pero todo esto no es tan sencillo.

M.M.: ¿Rechaza la idea de volver a hacer un film que pudiera insertarse en el mercado comercial?

J-L.G.: ¡Claro que no! Pero no me lo ofrecen y no tengo los medios necesarios para ello. Incluso antes, después del éxito de *Sin aliento,* jamás tuve proposión alguna: tuve que convencer a los productores, muy pocos, que acababan por ser amigos y que después de Mayo han dejado de serlo. Pero es imposible hacer un film político dentro del sistema: apenas el presupuesto pasa los 50 millones, no te aceptan el guión. Te dan 50 millones si hacés *Easy Rider* o *More...*

M.M.: *Camaradas,* ¿no es una excepción simpática?

J-L.G.: Creo que Karmitz no puede hacer dos veces seguidas lo mismo y que su película pertenece al género, no de *Z*, sino de *Yawar Mallku:* pienso que aquí es ineficaz. No ayuda a nadie a combatir, constata. Es la *Belle Equipe* que, en la época del Frente Popular, quizá tenía un sentido que hoy no puede tener porque ya no estamos en el '36. No es la sinceridad de Karmitz lo que se pone en duda, sino la eficacia de su película. *La sal de la tierra* es mejor para los proletarios.

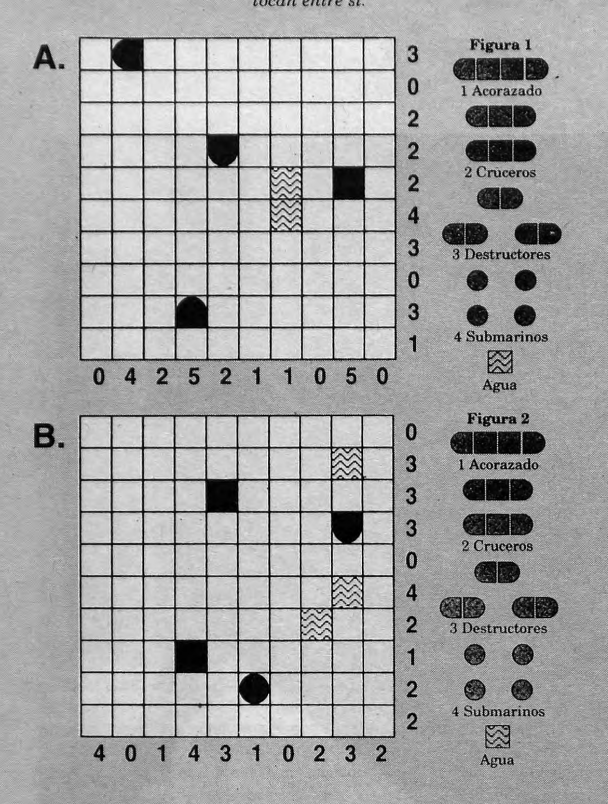
M.M.: Existe la impresión desde hace dos años, que parece experimentar, quizá momentáneamente, cierta imposibilidad de expresarse...

J-L.G.: No, me expreso mucho mejor y mucho más, pero de otra forma; dialécticamente. Es verdad que hoy es difícil expresarse en Francia, que un palestino o un negro oprimido en EE.UU. sabe expresarse mejor que yo. Yo me expreso mal, pero no he perdido la voluntad de expresarme, de transformar mi manera de expresarme para hacerlo cada vez mejor.

Noticias biográficas, selección de textos y fotos por Guillermo Piro. De la revista *Nuestro cine*, Nº 105, enero de 1971. Entrevista realizada por Marcel Martin.

Batalla naval

En cada tablero hay escondida una flota completa, igual a las que se muestran en las figuras 1 y 2. En cada uno se dan algunos de los cuadros invadidos por la flota, y otros que sólo tienen agua. Además, al pie de cada columna y al costado de cada hilera, se indica cuántos cuadros ocupa la flota en esa columna o hilera. Deduzca, para cada tablero, la ubicación de la flota. Tenga en cuenta que los barcos en ningún caso se tocan entre sí.



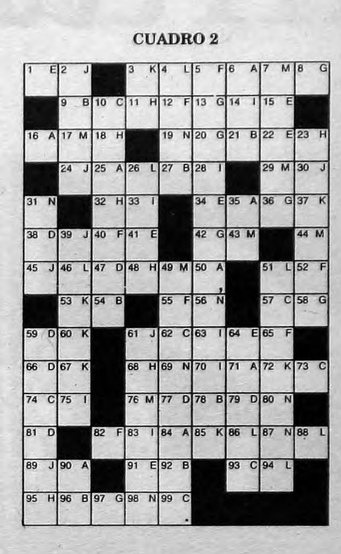
Grilla clásica

*Responda las referencias escribiendo las palabras en el **CUADRO 1**. Luego traslade las letras al **CUADRO 2**, según su numeración, y podrá leer allí un pensamiento de un psicólogo y filósofo alemán. Su nombre y apellido se formarán leyendo en vertical la primera casilla de cada hilera del **CUADRO 1**.*

CUADRO 1

A	90	50	16	25	6	84	71	35
B	21	92	9	78	96	27	54	
C	10	62	73	99	57	74	93	
D	38	81	66	59	77	47	79	
E	15	1	34	64	41	22	91	
F	82	52	5	55	12	65	40	
G	97	8	36	42	58	13	20	
H	11	18	48	68	32	95	23	
I	70	14	63	83	75	28	33	
J	61	39	30	24	89	45	2	
K	53	60	37	85	67	72	3	
L	86	26	46	4	88	94	51	
M	43	29	7	17	76	44	49	
N	31	87	98	69	80	56	19	

CUADRO 2

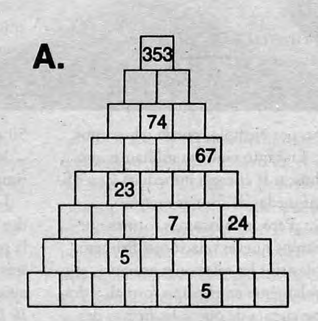


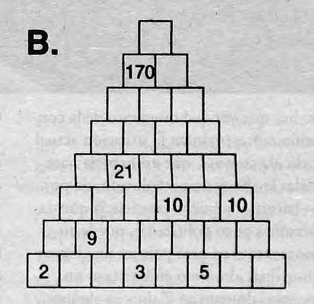
DEFINICIONES

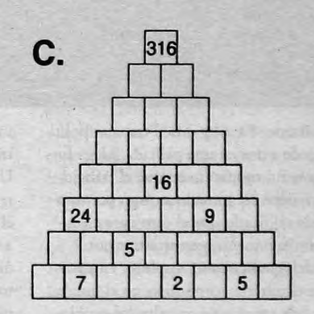
A. Fruto de la tierra.
B. Ruptura unilateral del contrato de trabajo.
C. Dícese de lo que forma muchas ondas (pl.).
D. Prestaba ayuda.
E. Citad, explicad.
F. Feliz.
G. Aparato que sirve para apagar la intensidad del sonido.
H. Aroma, fragancia.
I. Aparten, separen.
J. Partidarios de una secta o asociación.
K. Del nombre.
L. Tercer signo y constelación del Zodíaco.
M. Cualquier envoltura que reviste o protege.
N. Rejuvenecen, renuevan.

Pirámides numéricas

Complete las pirámides colocando un número de una o más cifras en cada casilla, de modo tal que cada casilla contenga la suma de los dos números de las casillas inferiores. Como datos se dan, en cada caso, algunos números ya indicados.



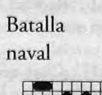


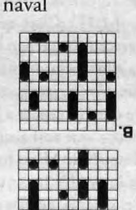


El caso del aficionado
a los juegos de lógica y deducción se resuelve todos los meses en revista
ENIGMAS
¡Elemental, Watson!
Ediciones De Mente

Soluciones

Batalla naval





Grilla clásica

A. ESQUILMO/ B. DESPIDO/ C. UNDOSOS/ D. AYUDABA/ E. REFERID/ F. DICHOSO/ G. SORDINA/ H. PERFUME/ I. RETIREN/ J. ADEPTOS/ K. NOMINAL/ L. GEMINIS/ M. ESTUCHE/ N. REMOZAN.
"Es lícito suponer que nadie puede ser un formador de hombres, si no ha sido antes un formador capaz y diligente de sí mismo." Eduard Spranger.

Pirámides numéricas

